

УДК 191: 130.2

Олена Марчук

## ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЇ БАЧЕННЯ В КОНТЕКСТІ АНТИЧНОГО ТЕАТРУ

*У статті висвітлюється динаміка переходу театральної вистави від ритуалу до видовища, а також формування феномену «глядача» як візуальної стратегії культури. Містить аналіз візуальної складової культури, її трансформації при переході від родового суспільства до античної демократії, а також етапів втрати театром сакрального характеру.*

**Ключові слова:** античний театр, ритуал, видовище, бачення, видиме, невидиме.

### ***Marchuk H. Philosophical and cultural transformation of the vision is in the context of ancient theater***

*Article is devoted to the dynamics of the transition of theater from ritual performances to the secular spectacle, as well as forming of the phenomenon of the «viewer» as a visual strategy of culture. Article includes analysis of the visual component of the cult, its transformation during the transition from tribal society to ancient democracy and the description of stages of a theater loses its sacred character.*

**Keywords:** antique theater, ritual, spectacle, vision, visible, invisible.

### ***Марчук Е. Философско-культурологический анализ трансформации видения в контексте античного театра***

*В статье рассматривается динамика перехода театрального представления от ритуала к зрелищу, а также формирования феномена «зрителя» как визуальной стратегии культуры. Содержит анализ визуальной составляющей культа, ее трансформации при переходе от родового общества к античной демократии, а также этапов потери театра сакрального характера.*

**Ключевые слова:** античный театр, ритуал, зрелище, видение, видимое, невидимое.

Зміна парадигми пізнання від логоцентричної до візуальної, характерна для сучасного філософського дискурсу, є причиною того, що актуальним стає переосмислення ролі чуттєвого у свідомості людини. У соціокультурному вимірі це спричинює бурхливий розвиток мас-медіа, де головним каналом передачі інформації є візуальний. Вивчення цього проблемного поля відбувається у працях Р. Арнхейма, Г. Дебора, М. Ямпольського, П. Гайдено, Е. Кассі-рера, Е. Панофського, О. Лосева, Д. Лукача. В українській філософській думці вивченню проблеми динаміки історичних форм візуальної репрезентації з позицій мистецтва присвячені роботи О. Бурової, Т. Гуменюк, В. Малахова та інші.

Метою цієї статті є висвітлення моменту формування такої стратегії бачення як візуальна практика «глядача» в контексті однієї з перших форм художньої диспозиції (П. Бурдье) – античному театрі. Як відомо, останній багато століть був і в певному сенсі залишається і досі культурним взірцем. Антична класика містить багатий матеріал, вивчення якого дозволяє простежити риси та тенденції в духовному житті, характерні для підйому, розквіту та занепаду культури демократичного суспільства.

Аспект театрального бачення досліджували як тогочасні філософи (наприклад, Аристотель), так і сучасні культурологи. Але треба зазначити, що античні мислителі розглядали його в мистецтвознавчому плані, тобто – якими методами чуттєво доноситься зміст і емоційне навантаження п'єси. Культурологія розширює це проблемне поле. Це разом дозволяє зіставити дані і зробити цікаві висновки щодо генези чуттєвого бачення від міфологічного синкретизму до рівня суспільного контролю.

На першому етапі свого розвитку театр постає як форма взаємодії з невидимим. Він походить від ритуалу вшанування богів. У Греції мали місце свята, присвячені Діонісію, Зевсу та Аполлону, протягом яких населення не працювало, а змагалося у тому, хто краще розважить бога. Міфологічна свідомість пов'язувала необхідність догодити йому з надіями на добрий врожай, відсутністю голоду та епідемій, тому перші театральні видовища були магічними практиками.

Відомий дослідник Дж. Коллінгвуд писав, що магією є не що інше як засіб створення емоційного настрою, потрібного для здійснення практичної діяльності, а якщо емоції створюються задля себе самих, то це вже не магія, а розвага [1, с. 78]. У цьому розумінні справді діонісійські ритуали могли бути магією. Про це свідчить і вітчизняний дослідник Д. П. Калістов, зазначаючи, що

основною метою Діонісій було «вирвати людей з буденності», дати їм добрий настрій [2, с. 23].

Для магічного сприйняття характерна синкретичність чуття та мислення і, своєю чергою, – єдність усіх відчуттів. Тому ми можемо говорити про те, що, по-перше, візуальність розвивалася в єдності зі слухом, нюхом та дотиком, а по-друге візуальний образ був пов'язаний з раціональним рівнем, тобто візуалізація невидимої сутності означала включення її до реального життя.

«Цивілізація» культових відправлень на тлі розкриття в духовному житті бачення як розумового споглядання призводить до появи містичних ритуалів. В епоху розквіту давньогрецької цивілізації, що супроводжувався сплеском витонченої філософської думки, народженням етичних систем, зростав вплив елевсинських і орфічних містерій, які набували панеллінського характеру. Останні наповнювали традиційні аграрні культи новою семантикою (смерть і воскресіння душі, духовне перетворення завдяки отриманню потаємних знань) і являли собою новий ступінь релігійного усвідомлення античної людини. Відомі дослідники А. А. Пелипенко і В. М. Хачатурян зазначають, що саме в той час Платон вперше застосував поняття «екстаз» для позначення споглядання вищого плану буття [3, с. 575].

Взагалі, на шляху становлення видовища від магічного ритуалу до розваги можна виділити кілька умовних ознак, що характерні для структури бачення учасників цієї дії. По-перше, це варіювання ступеня залученості індивіда у дію, що походить спочатку з синкретичності світосприйняття, а згодом – з механічного прийому використання у видовищі подразників для майже всіх органів чуття. В умовах синкретизму бачення, характерного для міфологічного світогляду первісного і родового ладу залученість дає людині усвідомлення своєї єдності з іншими людьми. Всі учасники ритуалу здійснюють схожі дії з одного й того самого приводу, тому їх бачення є подібним. Залученість передбачає всебічне сприйняття дійсності, однак її можна розглядати як безпосередню, так і соціально опосередковану. В другому випадку бачення глядача виходить з інтерпретації події «професіоналом», що керує виставою.

Залученість бачення пов'язана відносинами опозиції з іншою умовною характеристикою бачення – ступенем раціоналізації свідомості, тобто процесом персоніфікації людини. Суспільні процеси, що демонструють її динаміку, супроводжують розклад міфологічного світогляду, коли ставиться питання про самопізнання.

Криза держави родової аристократії і формування (через тиранію) античної демократії сприяла зростанню раціоналізації суб'єкта бачення, оскільки збільшувала символічну дистанцію між ним і богом. Подолання цієї відстані в духовному вимірі відбувається також за рахунок професіоналізації бачення як відображення розподілу праці.

Як третю «умовну складову» бачення ми назвемо магічну, котра в первісні часи розповсюджувалася на весь рід, а згодом зверталася до персоніфікованого «я» суб'єкта бачення, визначаючись його вірою в правильність того, що відбувається.

З переходом від родового суспільства до класової держави екстатичні ритуали й оргії періоду архаїки набувають більшої символізації. Це зумовлене, з одного боку, виділенням розумового бачення в самостійний шлях пізнання, що протистоїть чуттєвому баченню, з другого – схваленням культів, спрямованих на укріплення нових суспільних відносин. У культурному житті відбувається процес становлення театру як інституту, що виконує як культові, так і соціальні функції.

Отже, коли культ Діоніса отримує державну підтримку, театральні видовища набувають організованості, і практикуються кілька разів на рік. З розпадом первісного ритуалу вони стають одним з «китів», на яких стоїть суспільне життя Греції. Високий рівень розвитку держави передбачає, що раціональне відділене від чуттєвого. У культурному відношенні це реалізується таким чином: перше означає приналежність до знаті, друге – нищим, пишні діонісійські святкування є не тільки сакральною, але й світською діяльністю. Саме тому у період розквіту Афінського полісу існувала практика доручати організацію свят найбагатшим людям. Філософсько-діалогічне навантаження візуального в діонісійському театрі полягає в тому, що змальовувані в ньому події розкривають дихотомію пізнаного і непізнаного, буття і небуття через видиме і невидиме.

Процес пізнання в Античності включав як доступне фізичному погляду, так і доступне погляду душі, а згодом розуму. Непізнане ж інтерпретувалося як доступне баченню бога або ж як знеособлені приписи, якими керуються не лише смертні, але й боги. З погляду міфологічного світосприйняття, демонстрація події означала б її актуалізацію, включення у буття. В класичну епоху страх погляду на небуття прийняв форму етичної заборони демонстрації «аморального». Ймовірно, що через нього доленосні події (наприклад, вбивства) в грецькому театрі відбувалися за сконою, а куль-



мінації подій драми «відбудовувалися» за їх наслідками. Так, наприклад, в драмі «Алkestида» (Еврипід) процес врятування героїні Гераклом не зображується, демонструється лише результат: герой виводить на сцену молоду жінку з обличчям, закритим хусткою [2, с. 119]. У «Медеї» головна героїня скоює вбивство за сценою. На тлі соціальних і економічних катаклізмів, що пережило античне суспільство, пройшло подальше обособлення людини і посилення ролі внутрішнього бачення, яке набуло етичного забарвлення. Воно закріпило за світськими «мудрецами» прерогативу істинного бачення як володіння знанням на протилежність думкам підвладної почуттям юрби.

Від магічного ритуалу поклоніння богам у театрі на цей час залишається лише культова символіка – статуї, вівтар, тваринні пожертви. Шалені оргії менад, подібні до фракійських, в Афінах швидко припинялися владою. Тому діяльність драматурга була цілком соціально, навіть політично наповненою. Його інтерпретація міфічних сюжетів віддзеркалювала актуальність суспільних проблем, яка підтверджувалася (або ні) думкою глядачів. Свою позицію з тих чи інших питань автор міг розкрити під час «парабази» – перерви в сценічній дії, і важливість висловленого для аудиторії іноді визначала схвалення або неприйняття нею самої п'єси.

Інституціоналізація театру позначається у філософських текстах античної класики. Аристотель, міркуючи в «Поетиці» про сучасну йому драматургію, досліджував питання – як саме потрібно зображувати в п'єсі події, якими мають бути дійові особи і наскільки достовірно має бути передане дійство взагалі. На його думку, зображувати на сцені потрібно не справжні події, а те, що могло б трапитися. Персонажі, що заслуговують на змалювання – великі люди у складних ситуаціях, причому погрішити проти дійсності автор мав право [4, с.1082]. Все це зумовлювало те, що для трагедій обиралися відомі сюжети міфів, які наповнювалися новим етичним змістом.

З культурного погляду театр став формою рефлексії над міфологією з позицій буденного мислення і почуттів, так само як філософський скептицизм був критикою її з позицій раціональності. Автори інтерпретували фрагменти міфів із врахуванням суспільних реалій сучасного їм життя і виставляли на суд глядачів, які схвалювали або не схвалювали запропоновані їм моральні зразки. Так, аналізуючи трьох відомих авторів трагедій – Есхіла, Софокла й Еврипіда, російський дослідник Д. Каллістов підкреслює той

факт, що перші два були більш популярні і зображували стосунки героїв з суспільством, третій найчастіше терпів у змаганнях поразку, і приділяв велику увагу психологічному бою п'єси [2, с. 131]. Переживання Еврипідових персонажів, як вбачається, не настільки цікавили глядачів класичної античної епохи, як проблема дотримання морального боргу на шкоду своїм інтересам, що характерна для творів Есхіла. Однак Еврипід був високо оцінений в епоху еллінізму і в римські часи, оскільки суб'єктивне стало пріоритетом духовного життя.

Своє бачення автори мали подати глядачу в чуттєвій формі. Вони здійснювали постановку, займалися виготовленням декорацій, керували хором. Постановка дуже сильно впливала на успіх твору. До театрального реквізиту входили «машини» – еккілема і еорема. Перша являла собою візок, друга – кран для переміщення акторів у повітрі. За необхідності зобразити дію всередині приміщення актори розміщувалися на еккілемі, а на еоремі «літали» боги. Посланці підземного царства з'являлися через отвір у підлозі. Постановка п'єси полегшувалася і символізмом будов: якщо хореви проходили в оркестру з лівого боку, це означало, що вони зображують чужинців, якщо справа – то місцевих жителів.

Автори спочатку усі твори представляли самі, згодом їм дозволили брати собі на допомогу акторів, які працювали в масках. Біла маска позначала жіночу роль, маска хитрощів була рудою, невдоволення – багровою. У комедіях було ще простіше: гротескні маски комічних акторів і їх костюми говорили самі за себе й могли викликати сміх одразу після появи їх на сцені. Пізніше маски-емоції змінилися на маски-персонажі, акторські амплуа: старий, молода людина, дівчина, воїн, поплічник (парасит). Відокремленість театального дійства від реального життя підкреслювалася використанням особливого одягу, що відрізнявся від звичайного, а також – накладок на тіло, що видозмінювали його пропорції. З вербального погляду, символом «альтернативності» театальної реальності була і мова: не побутова афінська, а застріла аттична з елементами іонічної (за Д. Каллістовим). Декорації були схематично намальовані на стіні акторської роздягальні. З усього цього можна дійти висновку, що театр, хоч і мав наслідувальну природу, але наслідував в першу чергу суспільні відносини, тобто «ідеальне». Ознакою зменшення важливості ритуальної складової стала поява на сцені декорацій-будівель, оскільки в цьому випадку сюжет п'єси візуально розгортався вже не перед вівтарем Діоніса, а фасадом палацу або храму.

Цікавим моментом функціонування театру було те, що він певною мірою задовольняв прагнення людей до передбачення. По-перше, постановки найчастіше не змінювали переказаний у міфі фінал, по-друге, автори широко використовували прийоми «натяку» на майбутні події. Так, Аристотель говорить про звичайну практику «набування знань» («дізнавання») в драмах, коли герою поступово стають відомими обставини, що вказують його долю, або коли глядачу «натякають» на дії персонажів, і свідомо роблять ці натяки неправдивими [4, с. 1087]. Дізнавання проходило як через вербальне (дійові особи отримували важливі повідомлення), так і невербальне – створення емоційної напруги завдяки сценічним прийомам, а також діяльності хору. Хор, по суті, виступав спостерігачем, якому відоме майбутнє героя і який переживає за нього, і навіть дає йому поради (діалоги з хором).

За Д. Каллістовим, майстром плекання тривоги у глядача був Есхіл. Його герої бачать «зловісні сни», радяться з померлими. Мати Ксеркса і вдова Дарія в трагедії «Перси» звертається по допомогу до привида чоловіка, який через свою приналежність до іншого світу, має ясніше бачення, ніж живі. Дарій відкриває дружині істину, що боги покарали його сина Ксеркса за пихатість і пророчить прийдешню поразку персів у битві. Таким чином, в античній драмі наявні «посередники», які володіють знанням про невидиме – долю людини, які набувають видимого вигляду, щоб відсунути завісу майбутнього.

Об'єктивність суджень померлих ми знаходимо і у комедії. Наприклад, у Аристофана в «Жабах» дія відбувається у царстві Аїда, де для критики драматичного мистецтва Евріпіда збираються Діоніс, поети та сам Евріпід [2, с. 137]. У цій комедії, схоже, автор намагається подолати інфернальний страх перед підземним світом, роблячи його символом справедливого суду.

«Впізнавання майбутнього» в той же час у драмі вважається шкідливим, оскільки класична драма пропагувала стоїчне ставлення до своєї долі, а знання її наперед могло лише примусити людину страждати. У Есхіла в «Агамемноні» хор старих попереджує: «мистецтво ворожок в багатослівних речах провіщує лише біду та вселяє жах» [2, с. 104]. Тим самим Есхіл виступає тут проти освяченого віками установаження, через яке не тільки окремі особи, але й уряди деяких грецьких міст-держав в усіх більш-менш серйозних випадках зверталися до віщувань оракулів. У п'єсі «Цар Едип» сліпий вішун Тиресій, що через позбавлення фізичного зору

наближений до бачення невидимого, володіє істиною, але не бажає відкрити її з симпатії до Едипа [2, с. 108].

Фактично, грецький театр з ритуалу поклоніння богам став формою дискурсу про невидиме. Осмислюючи формування ставлення людини до її долі, він функціонував як візуалізація нереального. Авторі п'єс традиційно не змальовували подій? які мали місце, а повинні були писати про те, що могло б статися – «за вірогідністю або за необхідністю» [4, с. 1077]. При цьому нереальний характер подій підкреслювався в трагедіях – обранням «в герої» міфічних персонажів, в комедіях – свідомим утрируванням, а також – там і там – використанням костюмів, що не зустрічаються в побуті, і, як зазначає Д. П. Калістов, своєрідної мови. Зображення речей, за Аристотелем, в першу чергу має впливати на глядача, а вже потім – бути достовірним. Коли трапляється, що зображене неможливе, але мистецтво досягає своєї мети (робить ту чи іншу частину розповіді приголомшливою) – воно має рацію, як зазначає філософ [4, с. 1078].

Чуттєва складова повинна працювати на зміст не лише в процесі постановки та вистави, але й при написанні самої п'єси. Аристотель рекомендує поетам ясно уявляти і переживати сюжет самому, «ставити події якнайближче до своїх очей», щоб побачити їх ясно, знайти відповідні слова, краще помітити суперечності [4, с. 1088]. За можливості варто супроводжувати роботу рухами тіла. Таким чином, мистецтво в інтерпретації Аристотеля орієнтоване на глядача, трагедія має «наочність» і в читанні, і в дії.

В епоху еллінізму відбувається розпад демократичного ладу. Грецькі міста втрачають незалежність і підкоряються імперії Македонського, що придушує цікавість громадян до суспільного життя. У сфері духовного відбувається переорієнтація на самопізнання, а театр зміщує акцент вистав з висвітлення загальнолюдських моральних проблем на змалювання побутових сюжетів. Саме тоді з'являються «стандартні» персонажі – маски, що зображують професії і соціальні статуси. Фабула п'єс включає любовні історії, втрату чи пошук родичів. Театр набуває нових функцій – від піднесення богів і критики суспільства переходить до розваги, знову замикається на родовій тематиці. Класична трагедія внаслідок цього змінилася «комедією характерів», «побутовою драмою», що зображувала буденне життя звичайних людей. Хор втратив свою пророчу функцію і виступав тепер в інтермедіях.



Мова і сюжетна база також зазнали змін. Дійові особи тепер розмовляли на звичній побутовій мові, боги і міфічні герої з'являлися лише час від часу. Комедія – драма елліністичного періоду намагалася пом'якшити суперечності, що мали місце у суспільстві, моделюючи і «відіграючи» їх. Тематика невидимої долі стала менш актуальною, і сценою нереального стало звичайне життя. Так, відомий автор п'єс того часу, Менандр, включав у свої твори випадки шлюбів між багатими і бідними, що знаходило схвалення в суспільстві, що пропагувало «помірність» [2, с. 152]. Візуалізація бажань у театральному видовищі була засобом включення їх у сферу буття, символічно припускаючи їх можливість.

В елліністичному театрі з'являються «глядачі» у звичному для нас розумінні слова – соціально дистанційовані, не впливаючи активно на те, що відбувається. «Зворотній зв'язок» глядача з автором реалізовувався через схвалення (овацію), або несхвалення (освістання) вистави. Публічне критичне обговорення, подібне до народних зібрань після завершення Діонісій в класичні часи, більше не практикувалося.

Змінився і вигляд самої сцени. Якщо спочатку вона являла собою площину перед роздягальною акторів, стіна якої слугувала декораціями, то наприкінці періоду античності перетворилася на обмежену колонами конструкцію. Вірогідно, це було пов'язане зі зміною смислового навантаження сцени: відкритість вистави богам поступилася місцем більшому комфорту для акторів.

Занепад фінансування театрів внаслідок економічного спаду в античному суспільстві призвів до відриву театральної вистави від місця (театру) і послужив остаточній втраті ним культових рис. Місце дії, яке чуттєво та емоційно прив'язувало бачення і формувало відповідний настрій сприйняття, перетворилося з соціального на художнє, в якому видовище і глядач опинилися по різні боки.

Таким чином, трансформація бачення в античному театрі відбулася паралельно зі змінами суспільного ладу родовий-тиранія-демократія. У родовому суспільстві театр є частиною культу богів, і, як ритуал, реалізує синкретичну модель сприйняття, підтриману авторитетом жерця-медіуму або голови роду. Період тиранії характеризувався підтримкою народних вірувань з боку правителів, що узурпували владу в державі, тому до релігійного навантаження долучилася активна соціальна взаємодія між полісами. Змагальний характер театру сприяв виділенню й укріпленню поглядів – як автора, так і глядачів, що судять його роботу. На цьому тлі в духовно-

му житті впливає питання про співвідношення істинного бачення (споглядання ейдосів, що, за Платоном, було властиве як філософам, так і жерцям) і «думок». На нашу думку, поява цієї проблеми відобразила супротив родового ладу новим демократичним тенденціям.

Розквіт античної демократії остаточно перетворює театр з магічної практики поклоніння богам на художню діяльність. На перший план у ньому виходять проблеми суспільного контролю, що подаються на розгляд як стосунки людини з її долею. Театр стає засобом моделювання життя, візуалізацією невидимого, «того, що могло б статися за вірогідністю або необхідністю». Активною складовою сюжету є передбачення, уособлені в певних персонажах або хорі, або подані за допомогою сценічних прийомів. Нереальність театрального виміру підкреслюється застосуванням масок, особливої одежі, накладок на тіло, що спотворювали пропорції, а також – вживанням старого діалекту, який у буденному житті не використовувався.

Занепад демократичного суспільства, викликаний в першу чергу послабленням влади, відображається й на театральних виставах. Вони втрачають в першу чергу проблематику долі і переходять до змалювання побутових сюжетів. Таким чином, театр вже не візуалізує невидиме, а символічно подвоює видимий світ. У ньому з'являються реалістичні декорації (наприклад, будівлі), маски уособлюють вже не емоційні стани, як раніше, а узагальнений тип персонажа, наочну соціальну роль (старий, дівчина, прибічник). Перебудовується сцена для кращого сприйняття. Разом з цим втрачається активна комунікаційна функція, вистава стає розвагою, яка може подобатись або ні, але не підлягає детальній критиці глядачем.

### Література:

1. Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллінгвуд ; пер. с англ. А. Г. Раскина под ред. Е. И. Стафьевой. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 328 с.
2. Каллистов Д. П. Античный театр / Д. П. Каллистов. – Ленинград : «ИСКУССТВО», 1970. – 176 с.
3. Пелипенко А. А. Измененные состояния изменяющегося субъекта в контексте кризиса логоцентризма / А. А. Пелипенко, В. М. Хачатурян // Субъект во времени социального бытия: историческое выполнение пространственно-временного континуума социальной эволюции. Ин-т всеобщей истории РАН. – М. : Наука, 2006. – С. 569–586.

4. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064–1112.

**Рецензент** – доктор філософських наук, доцент Національного університету біоресурсів та природокористування України  
**О. Ю. Павлова**